

鳶と啓示

——ビュートルと名 I

清水 正

アラン・ムーロン Alain Mouron は、ユムール先生が偶
力のことを話しているのをまったくぼんやりとしか聞いて
いなかった、自分の名前のアナグラムを探しては、それを
教科書の余白に書き込んでいた、Omar Launio, Arnol
Mainou, Minou Alanor... Marion Oula まで来たとき、
鐘が鳴った。 ミニムール・ビュートル『段階』

I

まず、一個の引用から始めることにしよう。

彼（アレクシ Alexix 神父）は便箋をたたんで、封筒に入れ、封筒の蓋をなめてはりつけ、宛名を書き、（……）黒茶色の皮のポケットをさぐって切手を一枚取り出し、それをなめてはり、封筒のうえにこぶしを強く押しつける。ルイは彼の従兄の掌に Alex…と裏返しに写った文字を読むことができる。そして封筒の上にはアレクサンドル Alexandre 神父様と。」

アレクシは笑いながら、

「お悔みの手紙でね⁽¹⁾。」

これは、ビュートルの最初の小説『ミラノ通り』の第一章に読まれる一節である。見られる通り、このテキストには幾つもの意味深い細部がひしめきあっている。アレクシ神父の肉体にさかしまに刻印された彼自身の名の断片 Alex…、互いに交叉しあう二つの相称的な名 (Alexis-Alexandre)、『そしてそこで問題になっているのは、一つの喪に宛てられた手紙の宛名の文字であり、さらにこの情景全体を見ているルイ・レキューエといえは……』ともあれ、これは『ミラノ通り』にあつて、単に偶発的な、孤立した挿話にとどまるものではない。この情景、あえて言うならこの一種の「原情景」は、それを目撃していた唯一の人物、ルイ・レキューエの独白を通じて、その後も何度かにわたって喚起され（「お悔みの手紙って、どんな？ 他人の喪とほぐらとは関係ない」——第二章、「まるで囚人のように彼の掌にしるされている Alex…。手を洗っておくべきだったのだ」——第三章⁽²⁾）、第七章から第八章にかけて断続的に挿入されるジャン神父の夢、エジプトの「死者の書」にもとづくこの地獄下りの夢へと引き継がれてゆく。そこでは「アレクシ、アレクシ Alexix, Alexix」という

謎めいた音の連なりが、あるときは風や波のざわめきとして、あるときは鳥の叫びとして、そして最後にはルイの口から発せられる分節された声として、執拗に反復され、変奏されているのである。⁽³⁾ こうして『ミラノ通り』全体を通じて特異な存在を主張し続けるアレクシの名は、それでは、この作品の組成においていかなる役割を演じているのであろうか。

ビュートルにとって、名、固有名詞はつねにきわめて重要な何ものかであり続けてきた。かりにことを小説の作中人物の名だけに限っても、その異例とも言える豊かさは、ただちにわれわれの目を引かずにはいない。それはたとえ、ロブグリエにおける名の極度の貧しさ、あるいはその抹殺と対比するとき、いっそう明らかだろう。事実、最初の小説『ミラノ通り』（一九五四）、『時間割』（一九五六）を経て、『段階』（一九六〇）に至るまで、ビュートルのペンが産みおとしてきた作中人物の名は実に膨大な数に達する——だが、とすれば、『心変わり』（一九五七）は？ たしかにこの作品に登場する、通常の意味で名をそなえた人物といえは、主人公レオン・デルモンと彼をめぐる二人の女（セシルとアンリエット）をはじめわずか数人を数えるにすぎない。しかしそのとき、パリーローマ間を鉄道で旅する主人公が始めるのは、同じ車室に乗りあわせた名も知らぬ乗客たちに、架空の名をつける一種の儀式あるいはゲームなのだ……⁽⁴⁾

これらの名が一面で作中人物にしかるべき現実性をまとわせる役割を果たしていることは、ただちに否定するわけにはゆかないが、それにしても、ことは必ずしもそれだけにとどまらないだろう。それらは同時に、さまざまな意味作用が交錯し、戯れる場ないし舞台であり、ときとして作品成立の重要な一契機、一種の母型で

さえあるように思われる。その意味で典型的なのは、さしあたり、われわれがすでにその一部を読み始めている『ミラノ通り』であり、次いで、しかしとりわけ『時間割』であろう。そればかりではない。ビュートルにおける名について語ることに、それはやがて、あるいはすでに、ビュートルの（という）名について語ることであるだろう。そこでは、通常作品の外にあると見なされる作者の署名が、作品の内部に織り込まれ、作品ともにある生成の運動を生きているのである。⁽⁵⁾しかしそのことはひとまず措こう。そしてとりあえずここでは、もっぱら作中人物の名を検討の対象とすることにしよう。

さて、『ミラノ通り』に戻り、われわれの読みを先へ進めるにあたって、まずビュートル自身の発言に耳を傾けることにしたいと思う。彼はシャルボニエとの対談の中で、この作品のクライマックスを形づくるアンジエール・ヴェルティエグの死に触れ、次のように語っていた。

この娘の死は謂わば一種の大いなる抹消符、一個の大きなXであり、（……）薫の影がかたどる十字、到来してすべてを抹消してしまうXなのです。⁽⁶⁾

この薫が、死と太陽を象徴するエジプトのホルス神の化身であり、そこに *Passage de Milan* という表題のもう一つの意味——薫の通過——がかけられていること、そしてこのような両義的な表題そのものが、作品が細密に描写し、再現しているパリの空間に重ね合わされたエジプト、ヨーロッパ文明全体に対する他者として

のエジプトの存在を予感させること、こうしたことについては、改めて指摘するまでもあるまい。問題はやや別のところにある。われわれがここでとりわけ注目したいのは、飛翔する鷺の描き出す形が、「一個の大きな X un grand X」、言いかえれば大文字の X と等価なものとして語られているという事実だ、なのである。この発言を、あくまでも文字通りに受け取る必要がある。そしてその上で、冒頭に引用した条りをもう一度読み返してみなければならぬ。そこでただちに気がつくのは、アレクシの名そのものの内部に、x が（小文字の形で）含まれており、それが彼の掌にしろされた Alex… において一層際立たせられ、言わばむきだしにされている、ということである。あたかもそこから、x——この死にはかならぬ鷺が、いまにも飛び立とうとしてでもいるかのように。そもそも、そこで問題になっているのが一個の喪に宛てられた手紙^{レター}文字^{文字}であったのも偶然ではないだろう。いずれにせよ、x の文字はこうして、アレクシの名の反復とともに作品全体を横切り、通過してゆくことになるわけである。

一方、この（原）情景を目撃し、Alex… の文字を網膜の底に焼きつけたルイ・レキユイエは、ほどなくこの一階のアバルトマンを離れ、アンジェールの二十歳の誕生日のパーティーが催される五階のヴェルティグ家をめざして、建物を上へと昇ってゆく。x の文字もまた彼とともに…… やがて、アンジェールの死という出来事を引き起こすことになるのは、まさしくこのルイにほかならないのである。しかし、そうだとすれば、この出来事は、いつ、起こるのか。そのとき、X の文字はどうなっているのか。今やわれわれはその問題の場面に目を向けてみなければならぬ。——アンジェールに対して満たされぬ欲望を抱くルイは、第九章の終り近くで、他の若者に接吻されている彼女を見て、とっさに燭台を投げつける。血を流して横たわるアンジェール。

そのとき彼は見る、異常な格好で横たわっているアンジェールを、動かない顔、開いた眼、大きなしみで黒くなっている白っぽいドレス。

彼がその肩方をかかえて抱きおこすと、手にべっとり血がつく。(……) (7)

しかしここでは、まだ彼女の生死のほどは定かではない。アンジェールの死がそれと確認されるには、続く第十章の始めでマルタン・ドゥ・ヴェールとその妻が、倒れている彼女を発見し、介抱しようとするときを待たねばならない。したがって――

X

(……)

マルタンが頭を支える。彼女はまだ口紅の落ちていない唇のあいだにそのグラスの縁をあてがう、そのため、唇がほほえむときのように開く、けれども齒は開かない、そして血や灰やはこりのしみにワインのしみが加わる。

そのとき涙。彼は死んだ娘を寝かせ(……) (8)

(強調は引用者)

かくしてピュートルの言う「大きな（大文字の）X in grand X」は、アンジェールの死のまさにその瞬

間に（ではないだろうか）、第十章の始まりを告げるローマ数字として現前し、飛翔する鳶の形象をページの上にはっきりと描き出しているのである。表題という短い（この場合はただ一文字からなる）テキストが演じるこの思いがけない役割——しかしそれはビュートルの読者にとって、はたしてそれほど思いがけないものだろうか。彼は別のところで、表題の「蝶番」としての機能について語っていなかったらうか——「ヴィクトル・ユゴーの章の表題は、ひとつながりの話の流れに後から加えられる注記などではまったくなく、作品の欠くべからざる一部分をなしており、こうして作品は短い『表題』と長い『章』との交替によって構成されることになる」⁽⁹⁾。

さらにここで想起しておく必要があるのは、エジプトが死の国であるとともに、何にもまして文字の国、象形文字の国であるという事実である。『ミラノ通り』にあつては、本来、表音文字であるはずのアルファベットが、まさしく象形文字的な働きを帯び、それに感染し、それと区別し難いまでに似始めている。言いかえれば、エジプトはこの作品の「テーマ」として重要であるというばかりではなく、その言語のあり方そのものにも深く浸透しているのであり、ここでは「読むこと」と時を同じくして「見ること」が要求されているのである。われわれはここに、その全体がまさしく「読むこと」と「見ること」のあわいに成立すべき本、『モビール』⁽¹⁰⁾（一九六二）の遠い予告を見ることもできよう。

他方、アレクシの名が、そこでxという文字の価値のみに還元されてしまうわけではない、ということも忘れてはなるまい。この名と交叉しあっていたもう一つの名、アレクサンドルAlexandreは、さらにもう一つの（地）名をただちに連想させずにはいない——すなわちアレクサンドリアAlexandrieを。作品の終りで、

殺人者となったルイはエジプトへ逃亡する。そしてそれはパリの閉ざされた空間、この作品の空間に一個の出口を穿つことになるのだが、このルイの逃げ延びる先こそは、まさしくアレクサンドリアなのであった。こうして、『ミラノ通り』という作品の二つの最大の帰結——アンジェールの死とルイのエジプトへの出発——は、あらかじめALEXISという綴字のなかにそっくり包含されていた、ということになるだろう。

ところで、こうしたこと全体の要約とも言うべきものは、すでに『ミラノ通り』それ自体によって与えられている。マルタン・ドゥ・ヴェールの絵の連作をめぐる断章群（因みにそれらが、作品中にあって作品そのもののあり方を反映し反省する一種の *mise en abyme* として働いていることは、すでに指摘されている通りである⁽¹⁰⁾）の中に見出される次のテキストがそれだ。

「こうしたいくつもの文字を描きながらなんとすばらしい楽しさを味わったことだろう」、マルタンは続ける、「AやBをもう一度覚えたようなものだね、それらは、わたしが用意しておいた家に住みつきにやって来る人物といってもよいくらいだった。やがてわたしはいくつもの種族を思うままに支配し結婚させていたのです。けれどもある意味をさがし求めてこのアトリエの壁の上で結びつく音綴たちは、学生時代の勉強から残った古代や現代の言語のあらゆる断片と接合し、奇妙な思考となって燃え上がったのです。文字を用いることによって、わたしはわたしよりも賢明な一種の機械にことばを与えた、そんな印象でしたよ。あらゆる絵のうちでもっとも合理的なわたしの絵が、憑きものにつかれてしまったのです。

——胚種状のことばを行き着くところまで行かせてみる必要があったわけですね、そして書くことが……

——いや、あなたは途中を飛ばしている。わがマルタンは、記号の力を認識してしまってから、文字から象形文字へとさかのぼったのだ。(……)⁽¹¹⁾

ここで語られているのは、おそらく『ミラノ通り』のみならず、それ以後に書かれることになるビュートルのすべてのテキストにおいて秘かに働いている一原理、ほとんどレーモン・ルーセルのそれを思わせる一個の「手法」⁽¹²⁾である。ビュートルにとって書くとは、何よりもまずこのような作業——文字を用いることによつて、作者よりも「賢明な一種の機械にことばを与える」こと、そのようにして産まれた「胚種状のことばを歩き着くところまで行かせる」ことにはかならない。そしてそのとき、名、固有名詞こそ、とりわけこの「機械」が作動する特権的な次元であり場なのである。

2

『ミラノ通り』に続くビュートルの二番目の小説『時間割』において、名というものの重要性は、いっそう紛れもないものになってくる。まず手始めに、そこに登場する作中人物たちの名(姓)に注目してみよう。そこで誰の目にも明らかなのは、頭文字Bの執拗なまでの反復、一種の頭韻である。ベイリー Bailey、ブレイズ Blaise、バートン Burton、バック Buck……これらの人物名に加えて、作品の舞台であるところにもある意味では最大の作中人物でもあるイギリスの地方都市プレストン Preston (プレストンは全編を通じて一人の女

性、一種の魔女として喚起されており、後半ではしばしば二人称の呼びかけの対象となっていてはばかりか、ときとしてみずから口を開き主人公ルヴェルに語りかけてさえる。そして、このことはすでにそれだけで、『時間割』という作品について少なからぬ事柄を語っている。

『時間割』には、大きく全体を貫いて二つの流れのないし系列を見て取ることができる。一方には、作家ジョージ・バートンをめぐって繰り広げられる探偵小説風の物語（バートンが遭遇する謎めいた「事故」、主人公ルヴェルによる犯人捜し）があり、そこには「旧教会」の「カインのステンドグラス」に象徴されるユダヤキリスト教的伝統が結びついている。他方、アンとローズのベイリー姉妹をめぐる愛の物語（ルヴェルはアンを、次いでローズを愛し、そしてその双方を失う）は、美術館の「テセウスの綴織」を介して古代的伝統と関わっている。そして、これら二つの系列の併存は、そのままプレストンという都市の分裂と葛藤を表わしている。作品の終り近くには、こんな条りが読まれる。

月曜日の夜ニュース劇場でシチリア島についての拙劣な文化映画を見ていたとき、ぼくの視野の内部に、プレストンよ、おまえの大きな象形文字に「カインのステンドグラス」と「テセウスの綴織」をさす——引用者）示された都市と時期の二つの系列が、互いに絡み合ってきた、（……）おまえのなかで、おまえの住民一人一人のなかで、おまえの一つ一つの街角で、真の暗闇のなかで、戦いと誤解を続けている都市と時期との二つの系列、伝統と翻訳の二つの系列が（……）¹³

ところで、やや仔細に見てみると、この二つの系列の關係は、作中人物の名の上にはほとんどそっくり再現されていることが分かる。第一の系列の中心人物であるバートン Burton の名は、プレストン Preston と頭文字 B 及び末尾の三文字 -ton を共有しているのに対し、第二の系列に属するベイリー Bailey 姉妹とリュシアン・ブリーズ Blaise の名は、プレストンの前半の綴り字 Bles を含んでおり、両者は相俟って BLESTON の完全なアナグラムを形成している⁽¹⁴⁾。こうして彼らは、その名自体によってプレストンの分裂を体现し、かつプレストンの一部をなしているということになる。

一方、そのことと表裏して、その名が頭文字以外にプレストンと共通の文字を些かも含まないアフリカ出身の労働者バック Buck は、あらかじめ皮膚の色によってプレストンの社会から排除された存在であり、さらに主人公ルヴェル Revell に至っては、その R というイニシャルそのものによって、プレストンからの逸脱を決定的に運命づけられていると言えよう。プレストンにおいてあらゆる意味で「外国人」であり、「他処者」であるこの二人は、プレストンへの敵意を通じて深い友情を結び、ルヴェルはそうにして掻き立てられた憎悪の熱を、やがて彼自身のエクリチュールの火へと変えてゆくだろう……

しかしことはそれだけにとどまらない。『時間割』においてことにおわれおれの関心を引くのは、そこにおいて「名」がそれ自体、一個の重要なモチーフとして舞台に掛けられているという事実である。ここにひとつの興味深い挿話がある。ジョージ・バートンこと J・C・ハミルトンの小説『プレストンの暗殺』は、この都市を探索しはじめたばかりのジャック・ルヴェルにとってまたとない貴重な案内書であり、彼はこの本に（あ

たかもその著者と一体化するためであるかのよう（に）自分の名を署名しておいた。ところが、この大切な本はまもなく彼の手から離れて姿を消してしまい、ルヴェルはあちこち捜し歩いたあげく、ようやくある古本屋で代わりの一冊を見つけたのだが、そこには「ぼくには判読できない署名がしてある」……⁽¹⁶⁾ こうしてたちまち失われ、他者の（判読不能な）署名に取って代わられるルヴェル自身の署名。ここには『時間割』全体を貫いてひそかに展開されている一個のモチーフが、はっきりと提示されていると言えよう。この作品の出発点にあるのは、おそらくここに暗示されているようなルヴェルの名の喪失という出来事であり、彼の歩みはそのままこの失われた名の探究であると考えられるからである（そもそもこの作品の表題ともなっている「時間」のモチーフも、やがて見るようにこのことと分かちがたく結びついている）。

そしてそのとき、忘れるわけにはゆかないのは、『時間割』に一つの重要な次元を開いている一言語、すなわち英語の存在である。ルヴェルが preston から排除されているとすれば、その最大の原因の一つは彼にとつて外国語にはかならぬ英語であろう。アフリカ出身の黒人ホーレス・バックにとつてもことは同様であり、すでに触れた彼らの友情もまたそこに由来する。『時間割』の冒頭近くでは、この二人の最初の出会いがひととき的印象的に語られているが、そこでルヴェルとバックを結びつけるのは、何にまして彼らがともに英語に対して他処者であるという事実なのだ——「気がねどころか不安まで感じていたのに、彼についていったのは（……）とりわけ、彼がとてもゆっくり話すのでわかりやすかったし、また話し方もひどくへただったので、ぼくのほうから話しかけるときも、自分でいやになるほど拙劣な発音を、もう恥かしいと思わなくなっていたからであった」⁽¹⁷⁾。そしてそれ以上に、英語そのものを引き裂いて炸裂するバックの笑い——「すると突然、《す

ばらしき」というところから、彼の咽喉の奥に笑いが生まれ、一度は押しつけられて言葉尻をかき乱しただけだったが、ついで皮肉な、怒りに蝕まれた哄笑となって爆発し、窓ガラスをふるわせた（……）⁽¹⁷⁾。そればかりではない。この黒人にとって、ホーレス・バックという明らかにアングロ・サクソン系の名それ自体、借り物の名、謂わば偽名であって、彼は本質的に無名の存在なのである（そもそもこの最初の出会いのときには、ルヴェルは彼の名を知ってはいなかった——「彼はぼくに名を告げなかった（……）」⁽¹⁸⁾）。

ともあれ、英語はルヴェルの同一性、就中その名を不断に蝕み続けるのであり、この英語という異質な環境に移されたフランス人ジャック・ルヴェル Jacques Revel の名は、絶えまない発音上の変形に晒されているのだ——

（Mister Jack Rivel——アン・ベイリーやバートン夫妻と同じように、彼にはどうしてもこのようにしか発音できない。ちゃんとと言えるのはローズしかない。ローズだけ）⁽¹⁹⁾

ローズだけがルヴェルの自国語であるフランス語を話し、彼にその名を還すことができる。そして彼のローズへの愛は、このことと分かちがたい（ちょうどアンへの愛が、彼女の名を知ることとまさに分かちがたかったように）⁽²⁰⁾。

一方、この英語風に発音され、歪められたジャック Diack = Jack という名は、文字通り肉体的な不具のイメージと結び付いている。ルヴェルがバックにつれられて立ち寄る場末の食堂の主人は、「小柄な片目の男」

で、「なかに入って行くと、その男は立ち上がり、(……) かるくびっこをひきながら」やって来る⁽²¹⁾。ところでこの男は、まさしく Jack という名で呼ばれているのだ (《Hello Jack》⁽²²⁾)。この「片目」で「びっこ」の Jack が、ジャック・ルヴェルの悪しき分身、プレストンの魔力に犯されきって、見る影もなく歪められた彼自身の似姿であることは、言うまでもあるまい。そしてこの不具のイメージは、われわれをさらにジョージ・バートンへと導いてゆく。まずはじめ、プレストンという都市への巧みな案内役かつ書くことの先達としてルヴェルの前に現われたバートンは、ルヴェル自身の探索が進むにしたがって次第にその限界を露わにし、やがて乗り越えなければならぬ障害とさえ感じられてくる——「この点ではそれまであんなにほくを導いてくれた J=C ハミルトンが、もはやガイドの役を勤めない場所、ほくが自分一人で危険もかえりみず進まねばならぬ場所に出してしまったわけだった」⁽²³⁾。結局のところ否定せねばならぬ作家のパロディであるかぎりにおいて、バートンこと J=C・ハミルトンもまた「J」と呼ばれる「小柄な片目の男」とまったく同様、ルヴェルの悪しき分身以外の何者でもない。そのことは、バートンの小説の主人公が、「麦藁帽をかぶり白靴をはいた小柄な片目の探偵」⁽²⁴⁾（強調は引用者）とされていることによっても明らかだろう。あまつさえ縁日で撮った写真の中のバートンは、彼自身、「片目をつぶった」姿でポーズしているのであり、その目が「光線に対する傾け具合によっては黒い点にも透明な点に見える」⁽²⁵⁾この写真のネガ（すなわちルヴェル自身の陰画 *negative*）はルヴェルに深い眩惑を体験させずにはおかない——「このネガを見るたびに、ほく自身が自分の姿を見失ってしまい、それ以後というものは巨大で陰險な力に支配され、その玩具となっていることの証拠がこのネガであるかのようになり、めまいと怯えをかならず感じてしまうのだ」⁽²⁶⁾。（因みに付け加えておくと、バートンが弄ぶいくつもの偽名——

J・C・ハミルトン、バーナビー・リッチ、キャロライン・ベイ……——は、まさしくルヴェルの名の喪失と表裏一体をなしており、J・C・ハミルトンの著書に記されたルヴェルの署名の他者のそれへの移行も、このことと密接に関わっている。）

しかしこうしたこと全体は、次のような事実にわれわれを送り返すように思われる。すなわち、ルヴェルの名の変質は、必ずしもこのような発音上の歪曲を待ってはいなかったということ。言い換えれば、その可能性は、すでに謂わばこの名自体の内部に潜んでいたのであり、ブレ斯顿での体験はそれを単に顕在化したにすぎないのだ。revelと綴られる単語は英語の辞書に記載されており（発音は [ri'veɪl]）、自動詞として「酒盛りをする、お祭り騒ぎをする」などの意味を持つほか、しばしば他動詞として time や money を目的語に伴い「時間（金銭）を飲酒などに浪費する」ことを指す。ルヴェルの名には、時間の空費、喪失という『時間割』全体を貫く大いなるオペセッションが、あらかじめ英語の動詞として見紛いようもなく刻印されていたのである。

ルヴェルは七ヶ月のあいだ、ブレ斯顿という迷宮を彷徨し、この都市を支配する怠惰と無気力に犯されきったのち、この失われた時間を復元し、取り戻すべく手記を書き始め、ともすれば忍び寄る放棄への誘惑に抗しつつ、五ヶ月にわたって書き継いでゆく（この手記がすなわち『時間割』の本文を構成することは言うまでもない）。したがって、書くことはルヴェルにとって、そのまま、英語の to reveal away the time という言い回しを否定し、自らの名をそこから解放することに帰着するだろう。しかし同時にそれはまた、名を別な光のもとに再発見することでもあるように思われる。実際、『時間割』のそこかしこには、ルヴェルの名がさまざま

まに形を変えつつ散布されており、ルヴェルの歩みは何よりもまず、彼の名を出発点として紡ぎ出された一連の語が描き出す行程の踏査であるように見えるのである。

まず、ルヴェルの名はそもそも書くこと、書き始めることと切り離しがたい。ルヴェルのエクリチュールの始まりの瞬間に目を向けてみよう。ルヴェルがその手記の最初のページ、最初の文字を記す瞬間、あたりは、そして白い紙片は、いちめん蔷薇色に染め上げられていた――

すでに蔷薇色 Rose になっていた陽光がぼくの部屋を染め、ぼくの机を染めている、まるであの夕方そっくりだ、はじめてぼくが、前日アン・ベイリーの店で買い求め、まだ包装したままの五百枚の紙をまえにすわり、まるで封印のようにはりつけられた帯封を破ったあの夕方、ぼくはそれら白紙の第一ページを手に取り、しまの透かし模様を透かしてながめてから、机のうえの陽のあたるところに平らに置くと、その白いページはぼくの目のなかで燃えはじめたのだった。⁽²⁷⁾

「蔷薇色」Rose がそのままローズ Rose に通じることは見易い。そしてこの「蔷薇色」に燃える紙片のうえに書きつけられた最初の文章（「明りの数がふえた。」――これは同時に『時間割』という作品そのものの冒頭の文章でもあるわけだが）は、ルヴェルの目のなかで「緑」の炎に包まれる――

（……）目を閉じると、暗い赤色の背景の上に緑の verte 炎となって刻み込まれて文字の一つ一つが燃え

はじめたのだった⁽²⁸⁾（……）。

この「緑」（ここでは形容詞の女性形 *verte* として姿を見せている）について言えば、ルヴェル *Revel* の名を逆に読んでみさえするなら、定冠詞のついたその名詞形、すなわち *le vert* (♂) が得られる——こうしてわれわれは、書くことの始まりの瞬間においてルヴェルとその愛する者の名を、まさしく一対のものとして見出すことになるのである。

ところで、『時間割』の五年後に出版されたボードレル論『意想外の物語』には、文字通り「薔薇色と緑」*LE ROSE ET LE VERT* と題された一章が存在し、そこではこの二つの色がボードレルにおいて持つ意味に照明が当てられている。この書物が全編を費やして、微に入り細を穿って分析しているボードレルの夢には、明らかに彼自身の分身と見成し得る小怪物が出てくるが、この怪物についてボードレルは「彼の中には多くの薔薇色と緑がある」と書いている。それをビュートルは「曙の光」を表わす色と解釈し、こう述べているのだ。

この曙の光のただ中で、

（……）

怪物は未熟な詩人、いまだ自己を産み出してはいない詩人、大人が冷やかに眺め、結局のところ笑いものにすることもできる子供なのだ。⁽²⁹⁾

「薔薇色と緑」、それはエクリチュールの始まりを告げると同時に、それがなお真の誕生の手前にとどまっていることを示す色なのだと言えよう。このことは（そこでは曙ではなくて夕暮れの光が問題になっていることを除けば）『時間割』にもそのまま当てはまる。事実、ある種の未熟さ、脆弱さは、始まりの瞬間のルヴェールのエクリチュールにも認められる特徴であった——

（……）そして臉を開いたばかりが見出したのは、ページの上に残った燃えながら（……）なのだ。⁽³⁰⁾

この燃え上がったと見るやたちまち燃え尽きてしまうエクリチュールの炎、それは次第に力を増して行き、『時間割』の終りのほうでは、プレストンで頻々と起こる火事（その犯人はホーレス・バックではないかと疑われる）とも共鳴しあいつつ、激しく燃えさかる火となってプレストンを焼き尽くそうとするだろう。そしてさらにその火はいえ、薔薇色はもとよりあらゆる色がその弱々しい反映にすぎないような、純粹な赤を予感させるのだ——「（……）シチリアの空の青さ、その真ん中に、おまえの奥底に秘められた燐が、ついに解放され異常な赤い色となって現われ出てくるのを、ほくは感じたのだ、その赤の色はあらゆる色の彼方にある、どれほど壮麗な火災でも、その赤い色にくらべれば、はるか手前の不純な赤色を示しているに過ぎない、——そんな赤の色が現われ出てくるのをほくは感じたのだ」⁽³¹⁾。赤がより純粹な薔薇色だとすれば、より純粹な緑は青（空の青）であるだろう——ルヴェールとローズの最終的な変身？

一方、この薔薇色と緑に彩られたエクリチュールの第一日目には、どのようなことが書かれていたのか。ル

ヴェルはこの日、七ヶ月前にプレストンに到着した夜の体験を辿り直しながら、こう書いていた。

あれ以後まる一年間呼吸しなければならぬこの空気を、ぼくは鼻孔と舌でためして、そこに陰険な水蒸気が含まれていることをはっきり感じた、七ヶ月来ぼくを窒息させてきた陰険な水蒸気、それはみごとにぼくを恐ろしい無気力状態へと投げ入れてしまったのだが、そこから、ぼくはいま目覚めたところである。
Viens de me réveiller.

プレストンがもたらした眠りから、書くこと、書き始めることによって「目覚めること *se réveiller*」——これもまた言うまでもなくルヴェルの名が取り得る一つの形だ。

しかし、このようにしてひとたび獲得された覚醒も、絶えず放棄と眠りの誘惑につきまとわれ続ける。とりわけ、リュシアンとローズの婚約の知らせに打ちのめされたルヴェルのその日の文章は、次のように終わっていた。

飲みたい。まだ十時になっていない。飲みに行ける。⁽³³⁾

こうして土曜と日曜を除く毎日、夜の時間を書くことにあてるといふ、自らに課した計画はいつとき放棄され、このあと何日かにわたる空白が続くことになるのだが、このときルヴェルは、彼の名に忍び込んだ英語の

意味作用 (to reveal away the time) を、まさしく忠実になぞり、実現してしまっているのである。

とはいえ、ルヴェルは再び書き始める。なぜなら、「脱出口はこれしかない」⁽³⁴⁾から。そして作品の終り近くでは、彼は遂にこう書くに至る。

(……)いまぼくがペンを走らせているこの白い紙、(……)この紙の白さもまた、(……)いわばぶあつい絵の具の層である、しかし、この白い絵の具の層は一枚の鏡を覆っている、このぶあついペンキの層を、ぼくのペンはパレット・ナイフの切っ先さながらに、かき削ってゆく、(……)そうやって、ぼくの文章のつくり出す絵の具のひび割れをとおして、どろどろした煤の母岩のなかに失われていたぼく自身の顔を、少しずつぼくに暴き出してゆく、(……)

ルヴェルの握るペンは、失われていた彼自身の顔を少しずつ彼に「暴き出し、啓示してゆく *révéler*」——かくして、ここで書くことを通じて、彼自身の顔とまったく時を同じくして暴き出され、啓示されつつあるのは、彼自身の（来るべき）名そのものでもあるのだ。⁽³⁶⁾

注

- (1) M. Butor, *Passage de Milan*, Editions de Minuit, 1977, p. 34.
- (2) *ibid.*, p. 57, p. 99.
- (3) *ibid.*, p. 221, p. 215, p. 221, p. 226.

- (4) 「そこで君は、君がよくやる遊び、旅の道連れのひとつひとつに名前を付ける遊びをまた始める（……）」(M. Butor, *La Modification*, Editions de Minuit, 1970, p. 128)
- (5) 『0の境界』(0の境界)の「手法」を参照された。この論文は、筆者の知るかぎり、ビュートルに於ける名の問題をはじめ組織的に論じたものであり、小論をこれに少なからぬものを負っている。
- (6) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Editions Gallimard, 1967, p. 87.
- (7) *Passage de Milan*, p. 246.
- (8) *ibid.*, p. 250.
- (9) M. Butor, 《Victor Hugo romancier》, *Répertoire II*, Editions de Minuit, 1964, p. 219. 因みに、この箇所は、ビュートルが引いているのは、『レ・ミゼラブル』第一部第七章の次の条りである——「ド・レヌエ氏の部屋の中には、次のようなことが起こっていたのである。」

III

頭の中の嵐

読者はおそらくド・レヌエ氏がジャン・ヴァルジャンにはかならないことを「見ぬいたであらう」(*ibid.*, p. 219)——佐藤朔訳で48頁)。

- (10) Lucien Dallenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Editions LETTRES MODERNES, 1972, pp. 7-12.
- (11) *Passage de Milan*, pp. 115-116.
- (12) ビュートルは「あたかもエジプトにあって『シラノ通り』に取り組み始めていた一九五〇年、一編のエッセーをルセルに捧げ、その「手法」を顕揚してゐた(M. Butor, 《Sur les procédés de Raymond Roussel》, *Répertoire I*, Editions de Minuit, 1979, pp. 173-194)」。また「一九七一年に催されたヌーヴォー・ロマンをめぐむクロニク」で寄せた自作解説風のテクニストは「ルセルが自らの「手法」に光を当てた死後の著作、『私は私の本のくっつきかをやつちやうて書いたか』に倣って、『私の本のくっつきかはどうやつちやうて書かれたか』と題されてゐる(M. Butor, 《Comment

se sont écrits certains de mes livres), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 2. Pratiques*, Union générale d'éditions, 1972, pp. 243-254.)°

(13) M. Butor, *L'Emploi du temps*, Editions de Minuit, 1978, pp. 295-296.

(14) G・ライヤールはすでに前出の論文で「BUR—Burcke, Burton 及び BLES—Bleston, Lucien Blaise」という「擬音語的な二つの系列」を想定し、それをプレストンの二つの「方」côtésと結びつけていた。但し、ルジャック・ブルケ *ルジャック・ブルケ* の讀みかきと「Buck の讀みかき」と思われぬ (G. Raillard, *op. cit.*, p. 422)°。

(15) *L'Emploi du temps*, p. 62.

(16) *ibid.*, p. 28.

(17) *ibid.*, p. 29.

(18) *ibid.*, p. 32.

(19) *ibid.*, p. 135.

(20) 「(……) シュイムズはほくく彼女の名前を教え、ほくく二人を互いに紹介してくれた。そのときはたいして注意を払わなかったが、もうそれだけで彼女とほくくのあいだに、特別な関係がつくりだされました。プレストンのすべての女性のなかで、あの無名の売り子やウェイトレスのなかで、彼女はちがう女性、より現実的な女性としてほくくのまなこ姿を現わしたのだった」(*ibid.*, p. 40)。

(21) *ibid.*, p. 27.

(22) *ibid.*, p. 28.

(23) *ibid.*, p. 122.

(24) *ibid.*, p. 165.

(25) *ibid.*, p. 140.

(26) *ibid.*, p. 137.

(27) *ibid.*, p. 185.

(28) *ibid.*, p. 186.

- (28) M. Butor, *Histoire extraordinaire*, Editions Gallimard, 1961, pp. 244-245.
- (30) *L'Emploi du temps*, p. 186.
- (31) *ibid.*, p. 296.
- (32) *ibid.*, p. 10.
- (33) *ibid.*, p. 190.
- (34) *ibid.*, p. 193.
- (35) *ibid.*, p. 276.
- (36) ここで触れたルヴェルの名の読み方のうち、REVELE ないし REVELATION につづいては、夙にライヤールの指摘するところである。ライヤールはそれ以外にも LE VERRE (韻文 = ガラス) / se LEVER (たが上ること) / REVEL (イウ) / rêve d'elle (彼女を夢みること) などの可能性を示唆してゐた。(G. Raillard, *op. cit.*, p. 422. 及び《Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor》, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2. *Pratiques*, Union générale d'éditions, 1972, pp. 272-273. を参照。)

付記 引用については主として次の訳書に拠ったが、場合によって一部変更を加えた個所がある。訳者の諸氏に厚く感謝申し上げる。

『ミラノ通り』、松崎芳隆訳、竹内書店、一九七一年。

『時間割』、清水徹訳、中公文庫、一九七五年。

『心変わり』、清水徹訳、河出書房新社、一九七七年。

『段階』、中島昭和訳、竹内書店、一九七一年。

尚、文中英語に関わる部分については、常磐学園専任講師村松俊子さんの御教示を得たことを申し添えておく。